

ミシエル・レリスの肖像

——アルベルト・ジャコメッティの場合——

ミシエル・レリスと画家たちとの関係を考えるにあたって、アン
ドレ・マッソン、アルベルト・ジャコメッティ、パブロ・ピカソ、
フランシス・ベーコンの四人が基本方位に相当する特権的な存在で
ある点についてはすでに別のところで述べた。⁽¹⁾この四人の画家はそ
れぞれレリスをモデルとする肖像を描いており、この肖像画という
問題を出発点として、イメージとテキストの「あいだ」に何が浮か
び上がるのかを見てゆくのがさしあたってのわれわれの関心であっ
たわけだが、マッソンに続いて、ここではジャコメッティを取り上
げることにする。ほかの三人の画家と比べるならば、マッソンはこ
の肖像画という主題に必ずしも深く関わり続けた存在だとはいえな
い。レリスに言わせるならば、この画家の本領は絵画空間のうちに
形而上学的次元を切り開いた点に見出されるのであって、ピカソや
ジャコメッティにおいて認められるような画家とモデルの問題には
ほとんどかわりを持たなかったことになる。マッソンが描
くドイツ・ロマン派の詩人や作家たちの肖像は、あくまでも想像的

なものであって、本来の意味での肖像画の範疇には入らない。その
範型は絵画的伝統のうちではなく、むしろマルセル・シュウオッ
プの『架空の伝記』の例が示すような想像的肖像のうちに求めるべ
きではないか。

これに対して、われわれはジャコメッティのうちに肖像を描く仕
事に没頭する存在を見出すことになるだろう。その執拗な仕事ぶり
はすでに伝説の域に達している。ジャコメッティはパリ十五区イポ
リット・マンドロン街にある粗末なアトリエを仕事場として、生涯
変わることなくそこで制作を続けた。アトリエ内の小さな椅子にモ
デルとなる人物を座らせ、眼と鼻の距離をおいて相手を凝視し執拗
にデッサンを続けるその姿は、ジャン・ジュネあるいは矢内原伊作
などの証言が語るところである。そのほかサルトルやメルロ＝ポン
ティなど同時代の哲学者たちが「距離」、「現前」、「あらわれ」など
の問題を語ることで、ジャコメッティの仕事にそなわる実存主義的
もしくは現象学的次元を引き出すにいたった流れもよく知られてい

千葉 文夫

る。

ただし肖像画といっても、モデルとなる人物は妻アネット、弟デイエゴを始めとする少数の親しい知人に限られていて、いわゆる「エフィジー」としての肖像画の作例がここに見出されるということにはならないだろう。⁽³⁾この場合、似姿という以上に、顔面もしくは頭部の像という形容の方がふさわしいのではないかと思われるのである。ところで、レリスを描く一連の肖像は、すでにおなじみのものであるはずの正面像のほかに、モデルとなる者の視線に映じる事物を描くという特異な展開をみせている。そこには一九三〇年代半ばにブルトンがおこなったようなシュルレアリスムの神話化と隠秘化に連なる解釈はもとより、実存主義的あるいは現象学的な解釈の試みをもつても十分にアプローチしえない要素が表面化しているように思われる。

一 ジャコメッティによるレリスの肖像

ジャコメッティがレリスの肖像を集中的に描くのは、モデルたるべきこの人物が自殺未遂事件を引き起こした直後のことである。この出来事が生じるのは一九五七年五月末、数グラムの睡眠薬を嚥下し自殺を図ったレリスはただちにパリ市立病院にかつぎこまれ、かろうじて一命をとりとめる。その後はクロード・ベルナル病院での治療、さらに退院後の自宅療養を経て、同年九月には妻とともに

鉦泉で知られるイタリアの保養地モンテカティーニ・テルメを訪れ、十月の半ばまで転地療養の生活を送る。

この事件については、『日記』にもかなりの分量の記述が残されている。結果的にこの事件が新たに書く材料を彼に与えたように見えるのは皮肉といえれば皮肉だが、その前年の日記が一年間を通じてわずか三頁で終わっているのに対して、一九五七年の分の日記の記述は何と三十二頁にも及んでおり、事件以前のレリスが創作活動という面では、ある種の枯渇状態に陥っていたことが想像されるのである。一九五七年の日記は、まさに事件が生じた五月二十九日から三十日にかけての記述に始まっていて、それ以前の当該年の記述が皆無であるのを見れば、この事件が文字通り「新生」にも匹敵する新たな展開のきっかけになったことがわかる。

病室で意識を取り戻したレリスは自分を襲う種々の幻覚を書き留める。その最初の記述がこれもまた画家に関係する話題である点に注目し値する。意識不明の状態のレリスが運び込まれたのは、パリ市立病院だが、彼は朦朧とした意識のなかで自分がブリュッセルのホテルにいると思い込み、さらにはピカソとその伴侶ジャクリーヌの二人に会うためにカンヌに行こうとして病室を抜け出したという錯覚にとらわれる。これを皮切りに、さまざまな幻覚と妄想が交錯し、さらに夢の記述も交えてメモの分量はふくらみはじめ、それはやがて悲劇ともオペラ・ブッフアともつかぬ二重のトーンを帯びたテキストへと発展し、折しも執筆中だった『ゲームの規則』第三卷

の中核部分をかたちづくることになる。この書物の最大のパラドクスとは、かりに自殺が「成功」していたら、それが世に出ることはなかったという点にあるといえよう。現実世界のレリスは睡眠薬嚥下に対しておこなわれた気管切開手術によって本来の声を失うにいたるが、テキスト空間に住まう話者は、さまざまな幻覚が絡み合う糸をほどいてみせることによって、物語る声をふたたび獲得する。ほぼ時期を同じくしてレリスは詩作への強い衝動に駆られ、詩集『生ける灰、名もないまま』に収められることになる詩篇を書き始める。『ゲームの規則』が数多くの襲をかかえもつバロツクのな散文世界であつたとするならば、詩作のほうは、これとは対照的に、可能なかぎり贅肉を削ぎ落とし、裸形の言葉をめざす。

ジャコメッティは事件直後のレリスの肖像を描くことで、危機の証言者というべき存在となる。レリスがクロード・ベルナル病院を出て自宅に戻るのが六月十五日、ジャコメッティはこの年の夏には前年に引き続き矢内原伊作の肖像デッサンにかかりつきりになると考えてよいはずだから、この連作の仕事がレリス宅においてなされるのは、六月後半のことだとするのが自然だろう。連作は詩集『生ける灰、名もないまま』⁽⁴⁾の挿画のためのものだった。この詩集は二十九篇の詩をおさめ、ジャン・ユエグ書店から百部限定で出版される。収録されたエッチングは計十三点、そのうちの四点がレリスの肖像である。刊行年は一九六一年だが、これより五年後の一九六六年一月二十四日のレリスの『日記』には、以下の記述が見え

る。

グランゾギュスタン河岸五十三番地の二の住居にあつて基本的にはわが「書斎」とみなされてきた一室。『ゲームの規則』第三巻では、その中心部分のエピソードの展開にあたつて、この部屋が舞台装置となつたと述べた。フェノバルビタール睡眠薬を呑み込む決心をしたのもこの部屋だつたし、クロード・ベルナル病院から戻つてすぐに横になつて休んだのもこの部屋だつた。この部屋はアルベルトが『生ける灰、名もないまま』を飾るエッチング（アヌビス像を除くほとんどすべて）を制作した部屋となつた。この部屋の細部のさまざまな描写（とくに家に戻つたときに横になつて眺めた天井の刳り形細工およびその中央にある照明器具）、座つたり寝そべつたりしているわが肖像⁽⁵⁾。

ジャコメッティが『生ける灰、名もないまま』のために手がけた銅版画は実際には収録されなかつたものを含めると五十二点にのぼる。レリスの肖像としては、正面像が十四点、横顔が五点、ベッドに横たわるレリス像が五点、残りは、問題の部屋の内部の情景およびそれに準じるものを描いている。

正面像はジャコメッティの名が喚起する世界そのものだ。肖像は文字通り真正面からわれわれを見据える。毛髪を剃り上げた楕円形

の頭部、額に刻まれた深い皺、大きく見開かれた両眼とそれを取り囲む眼窩の曲線の重なり、顔の両側に突き出る大きな耳、どちらかと言えば肉厚の唇などがその特徴をなしている。シャツの首周りのボタンは外されていて、そのあいだからスカーフのようなものが顔をのぞかせているが、これは手術後の喉の傷跡を隠すものだったと思われる。同じく正面像であつても、これとは別に背広を着て、ネクタイ着用の姿を描くものがある。窮屈そうにちぢこまった雰囲気があるが、同じく背広とネクタイ姿でも、これとは違ってやや斜めを向いた肖像もある。こちらのほうは背景に室内装飾も描き込まれていて、少しばかりくつろいだ雰囲気も漂う。

この連作の最大の特徴をなすのは、ベッドに横たわるレリスの姿を描くものだというべきだろう。こちらは計六点ほど、首より若干下がったあたりまでを描くもの、さらに腹部までを描くもの、ほぼ真横から描くもの、若干斜め上から俯瞰するかたちをとったものなど、視点およびフレームの選択の違いによって、ヴァリエーションが生まれている。相変わらずモデルはレリスでありながらも、果たしてこれは肖像と呼べるのかどうか。ベッドに横臥する人物の姿はすでに生死の区別も定かではない。描かれた人物の視線が真直ぐこちらを見据えることがないばかりか、この横臥像には、そもそも視線というべきものが欠落しているように思われるのだし、目鼻立ちの特徴さえもはつきりせず、すでに全体が溶解しかかっているようにも見える。

レリスの伝記の著者アリエット・アルメルはこの本の執筆のために『生ける灰、名もないまま』の出版人となったジャン・ユーグにインタヴューを申し込み、幾つかの貴重な証言を引き出している。この仕事のためジャコメッティはレリス宅でじかに銅版画を制作するため銅板をポケットに入れて持ち運んだという証言はある程度までレリスの記述と一致するが、細かな点では疑問が残る⁽⁶⁾。ただしそのような真偽の問題以上に興味深いのは、ジャン・ユーグがこの連作の仕事を「心理学的ルポルタージュ」と形容している点である。どのようにこの「ルポルタージュ」の意味をとらえることができるのか⁽⁷⁾。

この連作を見直してみることにしよう。そこにはレリスの正面像と横顔以外に、部屋そのものの描写があり、バルコニーに通じるドア、マントルピースと鏡、天井、寝台の脇におかれた丸テーブルと椅子などが次々と描かれていた。寝台に横たわるレリスの像も描かれていたわけだが、室内の光景のある部分は、横臥する者の視点から描かれていると考えられる。正面像を描く肖像の試みにあつて視線の軸は固定されているのに対して、正面像と横顔以外の場合は視点の移動と変化をともしなう一連の流れが感じられる。ジャコメッティが写真や映画がもたらす現実感に対して懐疑的だったのは有名な話だが、それを承知で言うならば、この連作に見られる一連の流れはシークエンスと呼んでも不思議ではない性格をもっており、あえて強調すれば、ここにおいてわれわれは映画撮影に立ち会っている。

るような印象をもつ。たとえばマントルピースの上の鏡を描く銅版画の場合のように、いわばクローズアップに近い見え方の変化をもなう場合があるのだ。シークエンスと言ってもここではあくまでも室内に限られた描写だが、その後のジャコメッティには「終わりのなきパリ」と題する独自の試みがある。最晩年のジャコメッティの仕事であるが、そこで対象となるのはパリの街路そのものであり、その試みが「終わりのなき」となるのも道理だが、ジャコメッティがレリス宅で描いた連作には、視点の移動をとまなうという意味で、その最晩年の仕事につながる要素をすでに認めることができるように思われる。

さらに視点の移動という問題について考えてみると、レリスとジャコメッティの両者のあいだでもこれに類する事柄が生じている。この場合は「移動」という以上に「交換」が問題となるというべきだろう。連作における室内の情景の描写は、純然たるジャコメッティの視点からなされるという以上に、レリスの眼に映じた室内の情景が描かれているのではないかということだ。たとえば天井を描くデッサンなどはその例となりうる。日記の記述によれば、六月十五日に退院して家に戻ったレリスは、ただちに「書斎」に入り、長椅子に横になるが、睡眠薬が入っていた引き出しや、天井の割り形細工を眺め、陰鬱な気分にとらわれる⁽⁸⁾。そもそも天井装飾というものは、横臥する者でなければ、視野に入っていない対象であるはずだ。『ゲームの規則』第三巻にも、この日記の記述に相当する一節

が見出される。

仰向けになると、正面のほぼ頭上にあたる部分には天井が見えて、四隅の化粧漆喰および古びた天井装飾の一部をなすその他の割り形装飾が眼に入るが、その天井装飾の中央部分のモチーフは四方の壁の上に乗るかたちの軒蛇腹の上方に引かれている長方形の線よりも心持ち長さが短く幅も狭い楕円の形態をしている。例によって、照明の受け皿——見えないよう隠されている、垂直線の下端にねじ止めになった鋼鉄の円盤で支えられた艶消しガラスの切片——が天井の中心点を丸い乳房の形状をしているとともに、密かにへこんでもいて世界の臍もしくはオンファロスに似ているように思われるのがおかしくもあった隆起のうちに抱きとめている。だが私の注意を惹きつけた対象は、それではなかった。横になるや否や、ものとしてはじつにありきたりであって、完璧なまでに周囲と一体化していて、ふだんはその存在に気づくことなどなかったはずのこの楕円形をした独特な浮彫りが、気分が悪くなるまでに強烈にこちらの眼に飛び込んでくることになったのである⁽⁹⁾。

『ゲームの規則』第三巻が刊行されるのはジャコメッティの死後のことだから、彼がこの一節を目にすることはなかったはずである。だとしても、それ以前に、二人のあいだには、この天井装飾および

その他の室内の光景をめぐるやり取りがあったのではないかと思われる節がある。この連作では、天井装飾が繰り返し描かれていて、われわれの注意もまた必然的にそこに向かうことになるのである。ジャコメッティは単に室内の情景を描くというのではなく、むしろ事件の現場を描き、事件を引き起こした人間と室内装飾あるいは室内の調度品との関係を描こうとしているのではないか。そこに視点の交換の内幕がある。

同じく連作には古代エジプトの神アヌビスを描くものがあるが、ほかのものと違ってこれは部屋の調度品ではない。作品を連続して見てゆくと、マントルピースの上にアヌビス像がおかれている印象が生じるが、実際には、ルーヴル美術館にある古代エジプトの彫像を描いたとされる。『日記』を参照すると、クロード・ベルナール病院の医師でレリスの診察にあたった人物に關係する記述に「今日わたしの診察にあたるのはサン・ポール先生（背がとても高く、初回の診察の際には美しきアヌビスのように思われた人物）」との一節があり、エジプトの神への連想が記されている。

アヌビスはいうまでもなく古代エジプトの神である。セトの妻にして妹であるネフィティス兄オシリスと交わってできた子であり、オシリスがセトに殺された時はオシリスの遺体に防腐処理を施してミイラにしたとされる。アヌビスがミイラ作りの監督官とされるのはこの故実に由来する。オシリスが冥界の王となった後も彼を補佐して死者の罪を量る役目を担い、その様子は『死者の書』や墓の壁

面などに描かれている。だとすれば、日記の一節、さらにはジャコメッティの連作において、アヌビスが召還される理由はすでに明らかだろう。われわれはこのアヌビス像のうちにミイラあるいは「生ける灰」としてベッドに横たわる者を見つめる証言者の姿を認めることができるにちがいない。

二 乾いた言葉のひびき

冥府からの帰還者は奇妙な幻覚にとらわれながらも、やがてはオペラ歌手だった叔母および芸人だった叔父の記憶を呼び起こし、彼らの肖像を描き出す試みに手をつけることになる。レリスの「自伝的作品」は随所に芸人もしくは芸術家の肖像をちりばめ、ときには彼らの芸そのものの事細かな記述に向かう傾向を含んでいる。自画像に相当するかのような芸術家の肖像、それもまた「ゲームの規則」の追求に内包される自己言及性のひとつのあらわれであるといつてよい。ところで『ゲームの規則』第三巻の末尾では、ジュゼッペ・ヴェルディもまたバロック的性格を帯びているのだとしてその名が引かれ、レリス自身の書法のうちにはたらく直線的なものの忌避および揺動とうねりへの欲求が確認されることになるだが、肖像を描く行為もまたレリス独自の錯綜する文体の展開のなかに放り込まれることになる。そのようなバロック的な繁茂のありさまを一方におきつつ、『生ける灰、名もないまま』では、その対極にあ

するような言葉の希薄化に類する現象が生じている。ウーベルンの音楽を思わせる言葉の寡黙なつらなりの背後には、自殺未遂事件の傷痕が透かし模様のように見えるしかけになっている。ときに詩人の身ぶりは、もともと基本的な日常の動作を示す動詞の一人称現在形変化にまで還元される。

わたしは読む。

わたしは書く。

わたしは食べる、

飲む、

眠る。

わたしは歩き立ち止まり、

出かけて戻ってくる。

だがわたしは大地のごとく

ただひとつのその大陸は

氷河の平原と焔の山に縮約され、

その周囲には新鮮な草がわずかに生えるだけ。

肉を削ぎ落とし、裸形の言葉だけを残そうとする詩人の身ぶりは、貧しさを追求する点においてジャコメッティの芸術に通じる要素をもっている。詩人と画家は「骨まで、これ以上破壊できないという

ところまで削る」^⑩行為を共有するのである。

ジャコメッティの試みが「みせかけだけ似ているのではない、真に似ている肖像を作る」^⑪ことにあるとするレリスは、当然のことながらこのような課題が彼自身のものでもあることを意識していた。『生ける灰、名もないまま』での彼は、いわば一筆書きで自画像を描くことでその試みを実践しようとしたのではないか。ここに収められた詩篇のなかには果たして詩と呼ぶべきかどうかためらわれるものがあるのもたしかである。成句的表現を並べただけに見えるAu vii (「核心を」と題された一篇などその典型といえるだろうが、前置詞のviを頭においてわずかな数の単語を並べただけの形式的特徴の彼方に「ただひたすら」、あるいは「必死な」何かを訴える身ぶりが透かし見えるようになっていて、自殺未遂事件を引き起こすにいたった人間の自画像がここに描き出されているとも考えられるのである。ほかに「ラザロを真似る」と題された一篇、そしてまた詩集の最後におかれた一篇もそのような試みの典型といえるだろう。^⑫一続きの一篇というべきか、それとも中断符によって隔てられた二篇というべきなのか、詩集の末尾におかれるのはタイトルに関係する断片である。「生ける灰」はひと呼吸おいて「名もないまま」につながる。

生ける灰……

……めまいを征服した者なのか

その波に滅ぼされた者なのかからずに、
わたしは水銀の未来にこれを捧げる。

わたしのうちに——華奢な漂流物——

これが枝分かれするのを見たいと願う、
火箭、

生ける霧水よ

名もないまま、とは

そこにあるのは

——変幻自在と思われながら
だが、嘘偽りと判明する——

私の踵にいたずらっぽいシルエットを引っかけるもの
そしてまたこの場において

この乳白色の挿話の展開の靄のなかで
ただ生き残るのは乾いた言葉の摩擦音

「生ける灰」、それもまたレリスの自画像であることはいうまでもない。わずかな数の語の選択のうちにはボードレールあるいはマラルメの詩句の記憶が働いているのかもしれないが、簡素な語の組み合わせのうちにおのずから浮かび上がるのはそのように語を選んで

配列する者の肖像なのだとせば、すでに別のところで触れたように、レリスの詩人としての出発点となった『シミュラクル』の紹介文に記されたプログラムの延長線上にこの試みが位置づけられていることにもなる。その最終地点は『ブランド・イメージ』に見出されることになるだろう。この小冊子には全部で百三十八篇の断片が収められているが、いずれも基本的に不定冠詞つきの名詞で始まっており、関係詞をともなう名詞文となっているのが特徴である。ほぼ同一の形式が繰り返されるなかにあつて、これもまた自画像をめざす試みなのではないかという思いが浮かぶのは、「たえずひとりとごとでへ立ち上がって歩け」と自分に言い聞かせるラザロ」などの語句に出会う瞬間である。そこに描き出されるのは、すでに流動性を失い紋切型に近いイメージ群だといえなくもない。『成熟の年齢』の冒頭部分に掲げられる自画像にも相当する一節がおのれの身体的特徴をあえて貶めて描くまなざしのもとにあつたとすれば、『生ける灰、名もないまま』はその臨床的な記録であり、さらに希薄化と形式化が進行してほとんど骨のみの状態になった姿が『ブランド・イメージ』にあらわれているといえるかもしれない。

三 危機の結晶化

こうしてジャコメッティはレリスを襲う危機の証人となったわけだが、このような特別の関係はここに始まったわけではない。二人

は同じく一九〇一年の生まれで、両者の付き合いは一九二〇年代半ばに始まっている。ジャコメッティが亡くなったのは一九六六年一月半ばのことだが、ほぼ半年が経過した八月二十二日のレリスの日記には、バタイユの死後、レリスにとつての最後の盟友のひとりジャコメッティだったという思いが書き記され、「なおも〈友人たち〉はいるにせよ、もはや〈一緒に歩む者〉（＝仕事の同僚、あるいは少なくとも、彼らが仕事をしているのだと思うだけで勇気が与えられる存在）がいなくなったという感情」について述べるくだりがある。

レリスはすでに一九二〇年代末にジャコメッティについての文章を書いている。¹³『ドキュマン』誌（一九二九年第四号）に掲載された「アルベルト・ジャコメッティ」と題する小論がそれだが、この文章は、レリスにとつて同時代の画家を論じる最初のものであるとともに、およそジャコメッティについて書かれた文章の最初の例と考えられるものだ。これより四十年近い歳月を経て、亡きジャコメッティへの追悼文を記すことになったのもレリスだった。¹⁴レリスは文字通り彫刻家・画家としてのジャコメッティの誕生に立ち会い、またその死を看取ることになった。

『ドキュマン』誌の編集主幹をつとめたのはジョルジュ・バタイユだが、この雑誌の少なからぬ頁を同時代の美術の動向にむかつてひらいたのはカール・アインシュタインの功績だといってよい。アインシュタインの視点は同時代美術の動向を追うだけではなく、よ

り深い奥行きをそなえた芸術史的かつ文化史的なパースペクティヴをもつてこれを位置づけようとするものだった。『ドキュマン』誌第一号（一九二九年）に掲載されたアンドレ・マッソン論は副題に「民族学的研究」なる言葉が記されていてイメージ人類学的な方向性を示すとともに、まさにそのような方向性でマッソンをとらえる試みの先駆性を十二分に示す内容になっている。ピカソ論なども含む『ドキュマン』誌への彼の寄稿は形態分析よりも深い層に「内的体験」や「神話の生成」を見出そうとする方向性をもっている。この雑誌の刊行に深くかわったアインシュタインとレリスとバタイユの三者の関係には複雑な要素が絡むが、¹⁵少なくともレリスのジャコメッティ論には、フェティシュという言葉 키워ドとして導入する視点や、「芸術作品」の枠を問題化する点で、アインシュタインの影響が感じられる。

ただしレリス独自の視点は明確である。レリスをジャコメッティに結びつけるのは「危機」の一語だといってよい。レリスは言う。「ジャコメッティの彫刻が好きなのは、その彫刻の制作の全体が、あたかもこうした危機のひとつの瞬間の石化であり、すばやく捉えられ、瞬時のうちに凝固する冒険の強度であり、その証人となる遠い距離の限界であるからだ。」¹⁶

レリスのテキストが本来の意味でのジャコメッティ論たりえていくかという点については議論の余地があるかもしれない。というのもテキスト後半に画家の紹介にあてられた一節があるとはいえ、書

き出しから中程にかけては、ジャコメッティについての具体的な言及はなされず、もっぱら論じられるのは、人生における危機と芸術表現との結びつきを主題とする一般論だともいえるからだ。ほとんどすべての芸術作品が退屈さを免れ得ない現状にあるとしたあとで、そのような退屈さを免れている例外としてジャコメッティの名が引かれる。こうして危機をかたちづくる瞬間の列挙がなされるのである。

「危機」と呼ぶうる瞬間、それは現実の生にあつて唯一重要な瞬間である。外部が突如として内部からの呼びかけに応じる瞬間であり、外部世界が扉をひらいて、われわれの心と外部世界のあいだに突如として交感が生じる瞬間である。この次元に相当する記憶が現実の生のうちに見出され、そのすべては表面的には取るに足りぬ出来事、象徴的な価値をもたず、無償のものだとも言つてよい出来事に関係している。モンマルトルの街灯に照らされた街路で、ブラック・バーズ一座のひとりの黒人女が濡れたバラの花束を両手にもっているとか、客船に乗りこんで、その船がゆつくりと埠頭を離れてゆくとか、たまたま口ずさむシャンソンの一節とか、ギリシアの廃墟で一種の巨大なトカゲとおぼしき奇妙な動物に出会うとか…… 詩はこのような種類の「危機」からしか生まれえないし、これと同等の価値を有する作品しか考慮にあたしいしない。¹⁷

テキストと平行して『ドキュマン』誌には計四枚の写真図版が用いられ、作品紹介の役割を果たしている。写真図版の説明の部分には、「作者によつて切り取られた」あるいは「作者によつて構成された」という表現がみられるが、この場合の「作者」が誰に相当するのかは必ずしも明らかではない。「切り取られた」という表現は、『見つめる頭部』の紹介にあつて、写真の作品部分が切り抜かれ、別の布地に貼付けられている（ように見える）点に関係しており、いっぽう「構成された」というもうひとつの表現は、これが関係する三点の写真図版がいずれも複数のオブジェをテーブルの上に並べた状態で撮影されている点を説明していると考えられる。近年ボンビドゥー・センターで開催された「ジャコメッティのアトリエ」と題する展覧会では、この写真の撮影者はマルク・ヴォーであると同定されているが、『ドキュマン』誌には撮影者の名は記されておらず、この場合の「作者」を写真撮影者と考えるのは無理があるだろう。オブジェの作者ジャコメッティ、あるいは文章の作者レリスのどちらかと考えるのが常識的といえるだろうが、カール・アインシュタインが写真図版の用法の重要性を強調していたという事実を考えると、単なる写真掲載という事実以上に、そこにある種のモンタージュに似た操作（「切り取り」と「構成」）が加わっている点が生だいに気になり始める。

掲載された写真図版が示すのは、『見つめる頭部』（一九三三年）、

《男と女》（一九二九年）、《横たわる女》（一九二八年）、《左と右の人物》（一九二九年）の計四点のオブジェもしくは彫刻作品である。そのうちの三点についてはピエール画廊の表記があるが、これは写真撮影がおこなわれた場所というよりも、作品の帰属を示す表記だろう。撮影はむしろジャコメッティのアトリエでおこなわれたと考えるのが自然である。写真図版にあつて、注目に値すべき要素となるのは、ある特定の作品の「正面像」の提示にはなっていないという点である。作品一点につき対応する写真図版が一点、それも正面像と考えられる写真を提示するというのが一般的なやり方であるとするれば、ここにはそれとは別種のふるまいが認められるのである。ジャコメッティのオブジェはおそらくはアトリエ内のテーブルの上に並べて組み合わされ、場合によって、複数のオブジェが並ぶなか、あるオブジェの「裏側」が映り込むようなかたちで写真撮影がなされる。このようなオブジェの配列の問題は単に写真撮影に関係するだけではなく、ジャコメッティの作品の構造そのものに関係する問題でもありうるのではないか。

たとえばここで《午前四時のパレス》（一九三二年）を例として考えてみよう。言うまでもなく、シュルレアリスト時代のジャコメッティが制作した最も有名なオブジェである。きわめて早い段階でニューヨーク近代美術館の収蔵品となったこの作品については、その設計図と見えなくもない複数のデッサンが存在している。同じくニューヨーク近代美術館にピエール・マティスが寄贈したデッサン

ンもまたその一点であるが、たかだが二十センチ四方の紙に描かれたこのペン画デッサンにわれわれの注意がことさらに向かうのは、オブジェとデッサンのあいだに見られる形態上の類似ではなく、むしろ両者のあいだある潜在的差異というべき要素のせいである。

ニューヨーク近代美術館に収められた作品をわれわれが複製写真を通じてみる場合、ほとんどのケースはその「正面像」を提示するものとなるだろう。これに対して問題となるデッサンでは、右三十分程度くらいに振った角度からオブジェが描かれていて、ほかにも作品を支える、あるいは作品の一部となる台座の形態が異なるなどの違いがある。本来のオブジェのほうは四隅が丸く削られた長方形の盤状のものの上に幾つかの構成部分が整然と並べられているのに対して、デッサンのほうでは、盤状の台の下にさらに台座らしきものが何層にも重なっていて、その層のひとつが筒状の形態をしていることにもよるのだが、その台座に乗る部分があたかも回転可能であるようにも思われてくる。⁽¹⁸⁾ 盤の上に並んだオブジェ群を見ても、デッサンのほうは複数のものがある程度無造作に並んでいる印象があるのに対して、オブジェのほうは複数の部分的要素を取り込みながらも全体が一塊になっているように思うのは、そのように眺めるようにわれわれは訓練されているからなのかもしれない。レリスが語る「危機の瞬間の石化」に運動に向かう可能性が見出せるのかどうか。この問題を考えるためには、別の資料体を参照する必要がある。

四 記憶の円盤

「アルベルト・ジャコメッティのような人物のためのいくつかの石」(一九五一年)と題された文章はレリスにとってジャコメッティが真の意味で身近な存在となる変化を証言するテキストでもあるが、その書き出しが、一九三〇年代初頭に彼が加わったアフリカを横断する民族学調査旅行の途中で見た夢の記述で始まっているのは、一般の読者にとってはいかにも奇異と感ぜられる点だろう。しかしながら、このような展開はレリスの読者にとってはさほど珍しいことではないはずで、さらにジャコメッティとレリスとのつながりをなす要素として、夢の記述、あるいは夢と現実の記憶の混同といった事態を背景において考えるならば、このような書き出しは、むしろ両者の深いつながりを示す証拠品とも見え始める。レリスの語る夢はジャコメッティが制作するオブジェに通じる要素をもち、またジャコメッティが語る幼少期の記憶、とりわけある種の閉鎖的な場についての記憶はレリスの自伝的記述のうちに呼応するものが見出せもする。

レリスは彫刻家アンリ・ローランスについてジャコメッティが書いた文章のうちに芸術作品について書かれる文章のあるべき姿を見出す。まずはジャコメッティのテキストを確認しておこう。

僕は森の中のそこだけ木がない空地にいた。何となく円を成
 っていて全体が秋の木の葉の色をしている空間で、かなり近く
 に迫っているその境界は、濃密でありながら軽やかで、とても
 柔らかな空気の中に消えていた。僕のまわりで湧き上がるよう
 に生まれ、地面から三十センチメートルほどの高さを持ち、不
 規則な間隔で散らばっていたのは、いくつもの奇妙な小さな丘
 だ。丘は、何とも形容しがたい、白っぽい建物、靄のカーテン
 を通して見た小さな城のような建物と交互に並び立っていた。
 けれどこれらの丘、これらの建物は複雑で、音の響きに囲まれ
 ていた。そして僕は、この丘や建物は身ぶりであり、声の音で
 あり、動きであり、染みであり、感覚だと、感じた。かつて、
 一つ一つは互いに遠く離れながら、時間の中、長い年月の内に
 あった身ぶりや声の音や動き……。それが今度は、これらの感
 覚は物体となつて、僕の周りの空間に同時に存在していた。そ
 して僕を恍惚感で充たしていた。

初めのうちは、自分自身の記憶が問題となつているのだと思つていた。けれど昨日、ローランスの彫刻を前にして感ずること、ローランスの彫刻について考えていることを書くようにして、気がつき、かなり驚いたのだが、別の語を使い別の道を通つて僕がしていたのは、小さな丘を再び作り出し、森の中のあの空地の姿を再び作り出すこと以外の何物でもなかったのだ。¹⁹⁾

ローランスの彫刻に具体的に言及する言葉がここに見出されるわけではない。森の中の空地の光景が喚起され、さらにはそこに立ち並ぶ建築物が描写される。これにともなう感覚が語られ、それはローランスの彫刻を前にしたときの感覚にひとしいとの結論が導かれる。いっぽう「アルベルト・ジャコメッティのような人物のためのいくつかの石」と題されるレリスの文章では、ローランスの彫刻を語るジャコメッティの例に倣いつつ、今度は相手を変えてジャコメッティ本人について語ることがさしあたっての課題だと述べられる。具体的には、「論文や記述というかたちよりもむしろ、暗示とか、類推とか、明らかにすべき特徴とは分析上の関係を持たないイメージの喚起を通して語ること」がその中身となるのである。アナロジーは芸術の枠外へとわれわれの思考を運ぶ。ジャコメッティの場合も、レリスの場合も、いわゆるオブジェに属する作品に生の現実が——たとえ夢の記述のような場合であっても——複雑に関係しているありさまに注意を向ける視線が働いている。

垂直に立てられ、円形に配置された長方形にパネル。これはだいたいのところはこの数年のあいだに彼の身に起き、彼が記そうとした夢を導きの糸と諸事実の総体を報告するために、ジャコメッティが想像し、紙上で実現した構築物だ。一枚一枚のパネルが、記述された事実の一つ一つに対応し、全体の組織が、時間と場所の結合をあらわしている。このような装置は、彼が

シュルレアリスムのグループに所属していたとき制作したオブジェの一つを想起させえすにはいない。それは、もしそのなかに投げこまれるなら、その部分部分を通して、見る者の冒険が展開するような、石膏で彫刻された、縁日のアトラクションの雛型の一種だ。⁽²⁰⁾

レリスがこの一節で言及する「構築物」とは、「夢・スフィンクス楼・Tの死」と題されたジャコメッティの有名なテクストに挿入されている円形のデッサンのことである。テクストは一九四六年に『ラビラント』誌(第二十二―二十三号)に発表されたものであるが、もともとアルベール・スキラの求めに応じて、隣室に住んでいた友人Tの死をめぐる文章を書くつもりでいたところ、記憶をたどる過程で、友人の死とは直接かわりをもたないはずの別の記憶がつぎつぎと浮上し、個々の記憶のあいだに時間的順序を設定することが不可能になって原稿が書けなくなる。円形のデッサンは、その一連の流れを物語るテクストのなかに登場するものであり、記憶の錯綜にどのように応答するのかという彼自身の答えでもある、デッサンには三つのヴァリエーションがある。

最初のデッサンは相撲の土俵にも似た円を描くものであり、その円の上には何本かのピン状のものが刺さっているのが見える。それぞれのピンの頭の部分には「夢」、「人々の顔」、「バルベス・ロシユシユアール大通りのカフェ」、「スフィンクス楼」、「Tの死」など、

文中で語られる挿話に対応する見出し語のような言葉が記されている。次なるデッサンは、この円を真上から見下ろすもので、挿話の見出し語に相当する語は、さきほどのものよりも詳しくなり、その数も増えている。最後のデッサンは、最初のデッサンと同じくやや上方から眺めおろすかたちをとっているが、外縁部に沿って長方形の板のようなものが立てられている点が新しい。最初のものとは違って、今度は円盤の板の部分の厚みも描かれていて、そのせいもあるだろうが、回転板のようにも見える。この三つのデッサンに対応するジャコメッティの記述もあわせて引いておこう。

私に幻覚をひき起こしたものを書きあらわす感情的な仕方と、私が物語ろうとした事実の契機との間には矛盾があった。私は、時間と出来事と場所と感情の混沌とした塊を前にしている自分を見出した。私は何とかして可能な解決を見出そうと骨折った。まず私はそれぞれの事実を簡単な言葉であらわし、それらを紙の上の垂直の円柱の中に配置したが、これは何にもならなかった。私は小さな四角の箱をやはり垂直に描き、それに少しずつ書きこんで行って、すべての事実を同時に紙の上に位置づけようと試みた。⁽²¹⁾

解決を求めてそれが得られない状態がしばらく続く。そのあいだにジャコメッティの思考は「人間の頭の大きさ」、「物の大きさ」、「物

を生きている存在との関係」などに向かう。バルバス・ロシユシュアール大通りに面したカフェに座って考え続けるジャコメッティにやがて啓示が訪れる。

……突然、私はすべての出来事が私の周囲に同時に存在しているという感情をもった。時間は水平の円環になった。時間は同時に空間だった。そして私はそれを描こうと試みた。

そのすぐあとで私はカフェを出た。

この水平の円板は私を喜びでいっぱいにした。そして夢さながら私は殆ど同時に、この円板を二つの異なった相の下に見た。私はそれが紙の上に垂直に描かれているのを見た。

しかし私は水平性に執着した。私はそれを失いたくなかった。そして私は円板がオブジェになるのを見た。

それは半径二メートルの、線によって幾つかの区劃に分かれた円板だった。それぞれの区劃にはそれぞれの出来事の名前と日付と場所が書き込まれていて、円の縁のところにはそれぞれの区劃に対して一枚の板が立っていた。違った幅のこれらの板は虚空によって互いに引き離されていた。⁽²²⁾

これに付け加えて、ジャコメッティは、板の上には物語が書かれており、この円板の上をあるきまわり物語を読んでいる自分の姿もまた目にするようになったと言う。このような流れを見てくるなか

で、ジャコメッティによるオブジェは、「危機の瞬間の石化」あるいは「欲望の形象化」など特権の瞬間の析出という視点から分析が可能だけではなく、ベルクソンの『物質と記憶』における「純粹記憶」、あるいはドゥルーズがベルクソンを援用しながら組み立てる「時間の結晶」というコンセプトと同等の資格で、記憶イメージの錯綜した時空を示す可能性を秘めたものであることが見えてくる。さらに言うならば、ジャコメッティのオブジェに加えて、『ゲームの規則』連作に代表されるレリスの試みもまた、それがクロノロジカルな秩序によらないナラティヴ構築の模索であったことを思えば、ジャコメッティのオブジェやデッサンと親近性をもつものとして捉え直すことが可能になるはずだ。この場合の時間イメージとは、ジャコメッティが述べるように、すべての出来事が同時に存在しているという感覚であり、そのことをレリスは以下のような言葉で述べる。

わが生涯を一步一步たどり直して再構成するのではなく、唯一無二の視線をもってこれを抱きかかえて一望のもとに眺めたいと望むのだ。時間の内部にありながらも、すでに時間の外部にあって、溺れかかっている人が一種のうちに自分の生涯の展開のすべてをふたたび見る⁽²³⁾

パノラマ的眺望を得るとは、あるいはヴァルター・ベンヤミンの

表現をもって言い換えれば、危機の瞬間にほんの一瞬だけ姿をあらわす弁証法的イメージをとらえることにほかならない。「溺れかかっている人」の比喩もまたそのような意味での弁証法的イメージの理解につながる要素を含んでいる。このような時間把握にあつては、整理済みの過去などどこにも存在せず、すべては語る現在に依じてそのつど語り直さなければならない。物語る現在そのものからして、オブジェとして結晶化する記憶の円錐もしくはピラミッドのなかに同時に投げ込まれ、テキストはそのつど裁ち直され編み直されるほかはない。まさに危機の結晶化とはそのようなナラティヴの試みに結びつくものであつた。

ジャコメッティの書いたテキストの中で「夢、スフィンクス楼、Tの死」は「昨日、動く砂は」と並んで、底知れぬ力を秘めたものとなっている。表題にあるTの死とは、一九二一年に生じた出来事であるが、ジャコメッティにとつては「人生の亀裂」をなすと言われるほどの強烈な衝撃をとまなう体験だつた。

歩きながら私は死ぬ前の頃のTを眼に浮かべた。どことなく荒れている庭の奥の、われわれが滞在していた小さな離れ家にいるT、私の隣の部屋にいるT。私は彼が寝台の奥で、動かず、黄象牙色の皮膚をし、ちちこまり、そして既に奇妙に遠くの方に横たわっているのを再び見た。そのすぐあとで、朝の三時に死んでいったTがありありと目に浮かんできた。骸骨のように

瘦せた手足は、投げ出され、ばらばらになり、身体が遠く打棄てられ、腹部は巨大にふくれあがり、頭は後ろにのけぞり、口は開いていた。どんな死骸もこれほど無に等しいものに思われたことはなかった。それは猫の死骸のように溝に棄てるべきあわれな残骸に過ぎなかった。身動きも出来ずに寝台の前に立ち止まったまま私は、オブジェとなったこの頭、物指で測ることの出来る無意味な小さな箱を見つめていた。⁽²⁴⁾

陰鬱きわまりないイメージの連続のなかで、さまざまなTの姿が浮かんでは消えてゆく。すべての像が収斂する地点にあらわれるのは「オブジェとなった頭」、「無意味な小さな箱」ではない。寝台上に横たわる屍体以外のすべての場所にTが遍在するという「漠然とした印象」にジャコメッティはとらわれ、その数カ月前に体験した別の感覚がよみがえる。

私が見つめている顔が凝固し、一瞬のうちに決定的に不動化するのを初めてはつきりと認めた時、私は生涯かつてなかったような恐怖に慄え、冷たい汗が背中を流れた。それはもはや生きている顔ではなく、なんでも良い他の物と同じように私が眺める一つのオブジェに過ぎなかった。いや、そうではない。なんでも良いものとしてではなく、いわば同時に生きてもおり、死んでもいる或るものとして私はそれを眺めたのだ。私は恐怖の

叫びをあげた。あたかも一つの関を越えたかのように、未だかつて見たことのない世界にはいったかのように。すべての生者は死んでいた。⁽²⁵⁾

ここで語られる関の体験とは『生ける灰、名もないまま』の背後に透かし見えるものでもあった。その証言が果たして真実であるかどうかはわからないが、連作の制作過程で、ジャコメッティはベッドに伏せるレリスの傍らに同じように横になって、彼の眼に天井の割り形模様がどのように見えたかを確認したとも言われている。

最後に問題の部屋がどのような場所であったのかを確認しておく。すでに引いた一九六六年一月二十四日の日記では、「『書斎』と呼ばれるこの部屋」というまわりくどい表現が用いられていた。じつはこの部屋はレリスの仕事部屋であるとともに夫婦の寝室でもあった。私的生活の最深部にも相当する場でレリスの主著たる「自伝的著作」が書かれ、そのなかには妻以外の女性との交流を記す頁が含まれていたわけだから、そのような場でそのような本を執筆するということじたいが「常軌を逸した話」だと彼自身もまた認めざるをえない。「書斎」であり、夫婦の「寝室」でもあり、場合によつては彼の「墓」ともなりえたような場、その部屋は一九五七年六月後半にはジャコメッティの「アトリエ」に変貌し、事件の現場を再構成するために、傷痕の記憶と結びついた室内装飾および調度品の数々が描き出される。イポリット・マンドロン街のアトリエの

あまりにも貧しいたずまいに比べれば、レリスが暮らすアパートマン一室は第二帝政様式の室内装飾をもったブルジョワ的住居の雰囲気が漂うものであるとはいえ、危機的で臨牀的な要素が潜在する不気味な場でもあった。その「殻のごときもの」⁽²⁶⁾をジャコメッティは連作のなかでみごとに描いてみせたわけである。

注

- (1) 「基本方位」は一九二七年にサジテル書店から出版されたシュルレアリスト時代のレスの作品タイトルであるが、これに先立ち一九二四年にはマッソンがこのタイトルをもつ油彩(パリ市近代美術館蔵)を描いている。
- (2) 拙稿「ミシェル・レリスの肖像——アンドレ・マッソンの場合」(マリ・アンヌ・シモン及川編『イメージを書く』に掲載予定)
- (3) バーナード・ベレンソンは芸術史上の分類概念として *effigy* と *portrait* を区別している。「主題の社会的様相」を表現する前者と「社会的地位とともに内的人間の個を描写する」後者の区別であるが、この用語法はわれわれがここで問題化する画家たちにとつてはさほど意味をもちえない。
- (4) Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées*, Jean Hughes, 1961, 54頁) の詩集を扱うモノグラフィー研究には以下のものがあふ。Alberto Giacometti, *Vivantes cendres, innommées, Eine unbekannte Graphikfolge*, mit einem Text von Ursula Perucchi-Petri, Kunsthans Zürich, Benteli Verlag Bern, 1989.
- (5) Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, p. 610.
- (6) ジャン・ユークはジャコメッティがレリス宅でじかに銅版画を制作したと語っている。これに対して、ダミアン・ブリルはこのような制作過程の想定には無理があり、レリス宅でのデッサンをもとにアトリエで銅版画制作がなされたと推測している。Cf. Damien Bril, "Les Livres illustrés

- dans les années 1950-60 et la place de *Vivantes cendres, innommées* et des *Deux portraits d'orbonade*", in *Giacometti, Leiris et Ilzad. Portraits égarés*, Fondations Alberto et Annette Giacometti, Fage éditions, 2008.
- (7) Alette Arnel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997, p. 576.
 - (8) Michel Leiris, *Journal, op.cit.*, pp. 503-504.
 - (9) Michel Leiris, *La Règle du jeu III Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 175.
 - (10) Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, L'Echoppe, 1991, pp. 23-24. ミシェル・レリス『ピカン ジャコメッティ ベイコン』岡谷公二訳、人文書院、一九九九年、一三五頁。
 - (11) Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti, op.cit.*, p. 38. 『ピカン ジャコメッティ ベイコン』前掲書、一四二―一三頁。
 - (12) 「ラザロを真似る」は以下の詩句をもつ。足と拳は寝台の四隅に縛りつけられ／眼はかすみ／言葉は耳障りで／喉は切り開かれ／わたしは何者なのか／ピカドールの馬か／プロメテウスの操り人形か。

- (13) Michel Leiris, "Alberto Giacometti", *Documents*, n° 4, septembre 1929. レリスによるジャコメッティ論は、ほかに以下のものがある。"Pierres pour un Alberto Giacometti", *Derrière le miroir*, n° 39-40, Galerie Maeght, "Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon", *L'Arc*, n° 20, 1962. "Alberto Giacometti", *Les Lettres Françaises*, 20 janvier 1966. "Autres «Pierres...»", *L'Ephémère*, Editions de la Fondation Maeght, 1966. "Autre heure, autres traces.. Alberto Giacometti. Les murs de l'atelier et de la chambre", *Derrière le miroir*, n° 233, mars 1979. "Giacometti oral et écrit", Préface pour Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, 1990. 「ピカン」誌掲載のテキストを除いて岡谷公二訳の前掲書『ピカン ジャコメッティ ベイコン』に邦訳が収められている。
- (14) 一九六六年一月二十日付の「レットル・フランセーズ」誌に追悼文が掲載されている。
- (15) Cf. Fumio Chiba, "La dialectique des formes — Chassés-croisés d'Einstein,

Bataille, Leiris dans la revue *Documents*”, *Plaine Marge*, n° 45, juin 2007.

- (16) Michel Leiris, Alberto Giacometti, *Documents*, n° 4, 1929.

- (17) *Ibid.*, p. 209.

- (18) 二〇〇一年にボンビドー・センターで開催されたジャコモッティ展のカタログの作品解説はこの点に言及している。Alberto Giacometti, *Le dessin à l'œuvre*, Gallimard/Centre Pompidou, 2001, p. 231.

- (19) Alberto Giacometti, *Ecrits, op. cit.*, p. 21. 『ジャコモッティ・エクリ』矢内原伊作、宇佐見英治、吉田加南子訳、みすず書房、一九九四年、六八—六九頁。

- (20) Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, L'Échoppe, 1991, p. 15. 『ピカン ジャコモッティ・ペイコン』前掲書、一二七—一二八頁。

- (21) Alberto Giacometti, *Ecrits, op. cit.*, pp. 31-32. 『ジャコモッティ・エクリ』前掲書、八四頁。

- (22) *Ibid.*, pp. 33-35. 『ジャコモッティ・エクリ』前掲書、八七—八八頁。

- (23) Michel Leiris, *La Règle du jeu III Fibriles, op. cit.*, p. 223.

- (24) Alberto Giacometti, *Ecrits, op. cit.*, p. 29. 『シエル・レリス』ピカン ジャコモッティ・ペイコン』前掲書、一二七—一二八頁。『ジャコモッティ・エクリ』前掲書、八一頁。

- (25) *Ibid.*, p. 30.

- (26) Michel Leiris, “Autre heure, autres traces. . . Alberto Giacometti, Les murs de l'atelier et de la chambre”, *op. cit.*, p. 4. 『ピカン ジャコモッティ・ペイコン』前掲書、一五二頁。

補記 レリスおよびジャコモッティのテキストの引用にあたって、邦訳のあるものはこれを利用したが、若干の変更を加えた場合があることをお断りする。